

Vorwort

Als Max Reger 1898 nach einem achtjährigen Aufenthalt in Wiesbaden wieder in seine Heimatstadt Weiden zurückkehrte, mögen die erfolgte Genesung nach seinem gesundheitlichen Zusammenbruch und der neuerliche ständige Kontakt mit seinem vormaligen Lehrer und nunmehrigen Freund Adalbert Lindner, dem Organisten der Weidener Simultankirche, dafür maßgeblich gewesen sein, daß sich der Komponist in vermehrter Weise der Orgel zuwandte und sich mit evangelischen Chorälen auseinandersetzte – Umstände, die zum „*Anbruch der großen Orgelmusik*“¹ im Lebenswerk des Komponisten führen sollten. Lindner vermerkt über diese Schaffensperiode: „*Bei meinen häufigen Besuchen in seinem Arbeitszimmer überraschte ich ihn nun nicht selten bei Lektüre und Studium dieser geistlichen Texte und Melodien, und wenn wir in unsern Gesprächen auf dieses Thema kamen, rief er oft aus: 'Die Protestanten wissen nicht, was sie an ihrem Chorale haben!'*“²

Die Choralfantasie „Ein feste Burg“ hat Reger innerhalb von drei Tagen komponiert, und die jeweils fertigen Stellen probierte der damals fünfundzwanzigjährige Komponist zusammen mit Lindner auf dem Klavier aus. „*Ich fühlte es deutlich: das waren Klänge von einer solch ehernen Wucht, erhabenen Majestät und Weibe, wie sie seit den Tagen Johann Sebastian Bachs wohl nicht mehr von eines Sterblichen Geist ersonnen; das waren Stentorstimmen, Heroldsrufe, die den Anbruch einer neuen Epoche auf dem Gebiete der Orgelliteratur verkünden mußten.*“³

Schon Guido Bagier findet, daß Reger hier „*etwas ganz Neues geschaffen habe, das sich in keiner Weise mit den gleichen Gebilden der Vorgänger in Beziehung bringen läßt. Wir haben im äußersten Sinn eine Art programmatischer Musik vor uns, denn die Gewalt der textlichen Unterlage ergreift Reger mit solcher Heftigkeit, daß die musikalische Phantasie ganz von deren Vorstellungen erfüllt wird.*“⁴ Daß tatsächlich „*jeder Vers musikalisch illustriert*“ werden sollte, bekennt der Komponist kurz nach der Fertigstellung des Werkes in einem Brief an seinen Jugendfreund Cäsar Hochstetter.⁵ Karl Straube, für den opus 27 „*ein großer Wurf*“ war,⁶ verdeutlicht noch das kompositorische Anliegen Regers: „*Er schrieb das Ganze als eine Anbetung Gottes. Der entscheidende Punkt zum Verständnis des Ganzen ist allerdings auf der letzten Seite zu finden, dort, wo das Pianissimo eintritt und hinabsinkt zum F-Dur-Akkord im ppp. Diese Takte geben symbolisch wieder: Das Zusammensinken des ganzen Weltalls vor der Allmacht und Größe Gottes. (Max Regers eigene Worte, ausgesprochen nach der Aufführung des Werkes im Münster zu Basel bei der schweizerisch-deutschen Tonkünstlerversammlung 1903).*“⁷

Karl Straube, dem das Werk auch gewidmet ist, brachte es am 13. September 1898 im Willibrordi-Dom zu Wesel zur Uraufführung.

1938 legte Straube eine Neuausgabe der Komposition vor, in der er, den neobarocken Bestrebungen der Zeit entsprechend, Vorschläge für eine terrassendynamische Interpretation des Werkes macht. Obgleich eine Edition dieser Art bei der Wiedergabe des Werkes auf (neo)klassischen Orgeln auch heute noch ihren Wert hat, ist doch nach heutigen Begriffen von Werkstreue die Kenntnis der Originalgestalt der Choralfantasie für den Interpreten unerlässlich, da vor allem die Angaben zur Übergangsdynamik Konsequenzen für Temponahme und agogische Gestaltung bei der stilgerechten Wiedergabe des Werkes nach sich ziehen.

Wien, Herbst 1990

Hans Haselböck

- 1 Helmut Wirth, Max Reger in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Rowohlt-Taschenbuch, Reinbeck bei Hamburg, 1973, S. 69
- 2 Adalbert Lindner, Max Reger. Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens. Stuttgart 1922, S. 145
- 3 Lindner, S. 146
- 4 Guido Bagier, Max Reger. Stuttgart 1923, p. 120
- 5 Letter of 18 September 1898 in: Ottmar Schreiber, Max Reger. Briefe zwischen der Arbeit, Bonn 1956 (Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, 3. Heft, p. 27f.)
- 6 Karl Straube, Briefe eines Thomaskantors. Stuttgart 1952, p. 236f.
- 7 Brief vom 12. 5. 1944 an Hans Klotz, in: Straube, Briefe, S. 220

Preface

Max Reger returned to his home town of Weiden in 1898 after an eight-year stay in Wiesbaden. Convalescing from a physical breakdown, he renewed and intensified his contacts with his former teacher Adalbert Lindner, the organist of Weiden's “Simultankirche”, who now also became his friend. These circumstances were perhaps responsible for the composer's increased interest in the organ and the Protestant chorale at this time – a situation that was to lead to the “*dawn of the great organ music*”¹ in the composer's oeuvre. Lindner, who witnessed this creative period, noted: “*During my frequent visits in his study, I often surprised him reading and studying these spiritual texts and melodies. Whenever this theme came up in our conversations, he would cry out: 'The Protestants simply don't know the value of their chorales!'*”²

Reger composed the Chorale Fantasia “Ein feste Burg” within three days. The then 25-year-old composer tried out the finished sections together with Lindner at the piano. “*I could clearly feel it: these were sounds of an indomitable power, of a lofty majesty and solemnity, such as no human being had conceived since the days of Johann Sebastian Bach; these were stentorian voices, herald's calls, announcing the dawn of a new era in the field of organ literature.*”³

Guido Bagier felt that Reger had “*created something completely new, which is impossible to relate to similar creations of his predecessors. This is a kind of program music in the most extreme sense, since Reger was so violently seized by the power of the text that his musical imagination was thoroughly filled with its images.*”⁴ In a letter to his childhood friend Cäsar Hochstetter written shortly after the completion of the work, Reger admitted that he had actually wanted to “*musically illustrate each verse.*”⁵ Karl Straube, who considered Op. 27 “*a great accomplishment*”⁶, elucidated the concept behind Reger's composition. “*He wrote the work as an act of worship of God. The key to the understanding of the work, however, is to be found on the last page, where the pianissimo enters and ebbs away to the F-major chord in ppp. These bars symbolize the collapse of the entire universe before the almighty and greatness of God. (Max Reger's own words, spoken after a performance of the work in the Basel Cathedral during the Swiss-German Musicians' Congress of 1903).*”⁷

Karl Straube, to whom the work is also dedicated, realized its premiere in the Willibrordi Cathedral in Wesel on 13 September 1898.

In 1938 Straube issued a new edition of the work. Reflecting the Neo-Baroque orientation of the times, he offered suggestions for an interpretation with “terrace dynamics”. Although an edition of this kind is still efficacious today for an interpretation of the work on (neo)classical organs, our present-day understanding of work authenticity makes it imperative for the performer to know the original form of the Chorale Fantasia. Moreover, the markings pertaining to the dynamics at transitions inevitably affect the tempo and agogics when the work is performed in a stylistically authentic manner.

Vienna, Fall 1990

Hans Haselböck

- 1 Helmut Wirth, Max Reger in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Rowohlt-Taschenbuch, Reinbeck bei Hamburg 1973, p. 69
- 2 Adalbert Lindner, Max Reger. Ein Bild seines Jugendlebens und künstlerischen Werdens. Stuttgart 1922, p. 145
- 3 Lindner, p. 146
- 4 Guido Bagier, Max Reger. Stuttgart 1923, p. 120
- 5 Letter of 18 September 1898 in: Ottmar Schreiber, Max Reger. Briefe zwischen der Arbeit, Bonn 1956 (Veröffentlichungen des Max-Reger-Instituts/Elsa-Reger-Stiftung Bonn, 3. Heft, p. 27f.)
- 6 Karl Straube, Briefe eines Thomaskantors. Stuttgart 1952, p. 236f.
- 7 Letter to Hans Klotz dated 12 May 1944 in: Straube, Briefe, p. 220